

## 現代詩と抒情の宿命

柴 田 庄 一

現代詩のさまざまな様態，あるいは現代詩の置かれている状況を視野に収めようとするとき，ひとつひとつの作品に逐一あたり，それら作品の産みだされた周辺を洗い出す作業が等閑に付されてよいわけではない。なぜなら具体的な創作の場においてこそ，個々の作品は産みだされたままの形態で息付くのであって，詩作行為が本当に具体化されるのは，そうした個有の場においてだからである。

しかしながら，凡ゆる詩作品を参看することはもとより不可能なことがあるし，現代詩を概観するに便利と思われるアンソロジーの類も，作品の取捨選択に際しては，意図のあるなしに拘らず編者の詩観が如実に現われてしまうため，それらをもとに現代詩を一望の下に収めるのは容易なことではない。そこで本稿では，現代詩（文学）の動向を窺ういくつかの論評を手掛りとし，現代詩，とりわけ抒情詩はどんな様態を強いられており，また，いくたりかの研究者はいかなる視点からどのような判断を下しているかを考察し，もって現代抒情詩の行方を概観する一助にしたいと思う。

### （一）

現代抒情詩を問題にする場合，そもそも「現代」とは何か，何をもって「抒情詩」と称するか。等々，基本概念の確定が，まずもって問題とされなければならないかも知れない。たとえば「抒情詩」について，「恋愛を扱い」，「美しい風景やロマンティックな情調を唱った詩作品」といった風に，一定の想念ないしイメージをもって見られることはあっても，改めて概念規定を迫られても困るのが一般であろうし，「現代」ということに対

しても、いくつかの異論が併存する可能性があるからである。<sup>(1)</sup>

- (1) 常識的に考えてみても、「現代」modern の年代的区分に関してさえ、第二次世界大戦後に局限する者、今世紀をすべて「現代」に含める者、ロマン主義以降をかぞえる者、フランス象徴主義をその先駆と考える者等々、さまざまな可能性が想定される。じじつ「現代」modern に「同時代的」zeitgenössisch od. gegenwärtig という概念を対質して考察しようとする学者もいないわけではない。これらは——後に見るように——当然のことながら文学の「現代の特徴」をいかに捉え、その起点をどこに求めるかという議論と相即している。

ところが、現代抒情詩に関する論評をいくつかあたってみても、このような基本概念が初手から共通の了解事項として確定されているとは、必ずしも言いがたい。むしろ、「現代」とは、また「抒情詩」とは何であるかを行論の途次明らかにしていこうとするのが、どうやらこれら論評の目的であるように見受けられる節もないではない。それほどに、同時代文学の論評は多義性を含まざるをえないのだと、逆に言えば言えるのかも知れない。ただそうは言っても、「現代」なり「抒情詩」なりについて、全く予測がないままで議論をすすめることも適わぬであろう。ここでは、さしあたりごく基本的・伝統的な（と思われる）概念規定を追認し、それを手掛かりに、併せて現代における抒情との関係を浮き彫りするという行路をとってみよう。

抒情詩を考察する場合、一般には叙事詩、ドラマ、小説との相違点は何か、というジャンルの区別が、まずもって問題視されるかも知れない。その場合、行数の多寡、語の経済性、叙述の密度（細部描写）の如何、描写対象の違い、リズムの特性、等々が判断の材料とされよう。しかしながら、翻って考えてみればすぐ思いあたるとおり、これらを基軸に論をすすめることは、必ずしも有効ではありえない。なぜなら、作品の長短やリズムについてみても、「抒情詩」が常に散文作品より短かいとは限らないし、散文にはリズムがないのかと言えばそうでもない。自然や恋愛を唱うのが抒情詩だと想定してみても、それらを無視したドラマや散文は考えがたい。詩 Dichtung は、文字どおり存在を凝縮したもの Seins-dichtung だと

言ってみても、凝縮した表現から成る観念小説がないわけでもない。さらに観念性のつよい「抒情詩」や「抒情的」な箇所をもつ小説やドラマを想起してみれば、これらの基軸が程度の差をとりだすに資するだけであって、抒情詩の本質解明にとって必ずしも絶対的な要件ではないことが、たちどころに判明しよう。このように見てくると、「抒情詩」Lyrik とは何か、という問いは、もっと一般的に「抒情的なもの」das Lyrische とは何かへと転じた方が、より便利であるように思われてくる。

じじつ「抒情的なもの」とは何かを追究する立場から、Emil Staiger は、「抒情的な詩節それ自体の価値は、語の意義と語の音楽との一体化の中にある」<sup>(2)</sup>として、次のように書いている。「抒情詩人は、かつて一度鳴り響いたことのある情調にくりかえし聴き耳を立て、その情調を読者の中にも呼び起こすように、それをあたらしく創造するのである。」<sup>(3)</sup>云々。このような主張は、いかにも常識的ではあるが、詩人と読者との関係の考察を基本にして、抒情詩の、いわば祖型を提起していることで注目されてよい。われわれは、ふつう「抒情詩」というものがそれ自体独立して自存しているように思いこみがちであるが、実はそうではなくて、作品を介して詩人（送り手）と読者（受け手）が結びつけられ、それがまた、作品に唱い読みこまれる「内容」（＝形式）の受容との関係で、いわば一種の共同体を形成するのである。そして、そのような関係の成立を俟ってはじめて「抒情的なもの」の受容（伝達）が現実化される。この「抒情的なもの」の受容（伝達）を支える重要な要素のひとつ——これがなければ「抒情」は十全なすがたでは実現しない——が、音楽的な流れ＝情調 Stimmung なのである。

(2) Emil Staiger : Grundbegriffe der Poetik, 2Aufl. Zürich 1951, S. 16.

(3) ibidum : S. 24.

Wolfgang Kayser は、シュタイガーの所説を承けた恰好で、抒情詩とは、「心性の動きをことばによって音楽的に表現したもの」<sup>(4)</sup>だと言っており、Ludwig Büttner も、抒情詩 Lyrik の語源は、Harfe, Leier（ともに一種の竖琴を意味する）に他ならず、元来、歌謡や音楽と密接に

結びついていたのだとして次のように書いている。「……抒情詩は <lyra  
<(Leier, Harfe の意) に語源を持っており、弦楽がそれに属するような  
ポエジーのことを意味している。初期の抒情詩においては、歌と音楽が詩  
的なことばと結びつけられていた。それゆえ、七弦琴の伴奏つきで唱和し  
うる歌謡 Lied が抒情詩の原型 Urform なのである。語源的に見れば、  
Lied という語は、神々や英雄たちを称えて歌う讃歌の意をも含んでおり、  
したがって神秘的・宗教的なものに由来する。ヘルダーは、Lied の中に  
詩文学そのものの源泉をすら見たのであった。」<sup>(5)</sup> 「なるほどLied はひ  
とりの個人によって創作されたものであるが、この作者は、彼の周りの世  
界や同時代の人々と密接に、しかも活々と触れ合って生きていた。同種・  
同質的な共同体に根元的な諸感情、喜びや悲しみ、歓喜や不安の諸感情を  
彼のリートは表現へともたらした。そしてこれらの根元的な諸感情と結び  
ついていたのが、超人間的な諸力にたいする信仰であった。」<sup>(6)</sup>

(5) Ludwig Büttner: Von Benn zu Enzensberger. Nürnberg 1971, S. 181—182.

(6) ibidum: S. 182.

祖型としてのリート（歌謡）は、神的なものとの一体化を機縁として成  
立していた。そうであれば歌謡が情調（の流れ）を媒介にした対象的実在  
との合体や、おそらくはその裏に想定されていたであろう超人間的な力へ  
の信仰と結びついていたと考えることも、何ら異とするには当たらない。<sup>(7)</sup>

(7) 対象世界との合体が、「超人間的な諸力」との一体化と感じられるためには、も  
とよりそのような共同的表象が社会に存在しうることが前提とされよう。その  
意味で、ここで成立する「抒情」は、明らかに調和した宇宙が存在すると想わ  
れていた時代の伝統的な〈抒情〉概念であることを予想させる。「抒情」は、  
元来、単なる日常性をたえず超えようとするが、そうであるがゆえにそれが理  
想的なかたちで達成されるには、日常性を超えた「超人間的な諸力」一神—と  
いう表象の存在が求められるのだと言えるかも知れない。

以上の議論から、われわれは、抒情詩人が〈実在〉の中に凝つと聴き入  
り、それと一体になりながらことばを探っている構図を祖型のひとつとし

てとりだしてくることができる。この〈実在〉は伝統的な含意では多く〈自然〉に呼応し、親密に交感しうる対者として表象されていたであろう。この意味で、抒情詩は常に自然像を必要とするという Walther Killy の主張は、それなりに的を射ていると言ってよい。「つまり抒情詩は、自然像を基にして成立するのであって、自然との直接的な関係が消失してしまった時代にあってもなおそれを必要とする。それはなにも〈自然が美しい〉からなどではなくて、むしろ抒情詩は自然という素材をつかって人間という主題を捉えようとするのである。それでなくて、どうして抒情詩に人間把握が出来るだろう？」<sup>(8)</sup>「抒情的な表現は、人間と自然の間を媒介する」<sup>(9)</sup> ということから、われわれは、詩人と表象的な世界との関係を対自化することができる。

(8) Walther Killy: Elemente der Lyrik. München 1972, S. 9.

(9) ibidum: S. 11.

詩作品は、詩人と対象世界との関係から産みだされる。換言すれば、詩人と世界との関係が言語表現に定着されたものが作品なのである。このことを前提してみても、作品が他でもない、代替不可能な一回性を体現した形で成立するまでには、いくたの屈折を想定することができる。たとえば、「桜の木は哀しい」という叙述には、桜の木を対象物として指し示す機能と「……は哀しい」という賓辞に見られる判断表出機能の統一的表現が読みとれるが、所与の実在（対象物）が他ならぬ「哀しい」様相で表出されるためには、そのように感受する〈書く主体〉（表象的自己）の関与が前提されなければなるまい。その場合、詩人は桜の木という対象にたいあいながらそこに哀しい生命のリズムを嗅ぎとっているわけで、そのような認識行為の裏には、対象受容の仕方において、いわば対象を哀しいと感じとる自己と哀しいという様相をとってあらわれる対象物との照応が想定されよう。一般に詩作の現場においては、対象の内面化と、〈書く主体〉との同化がおこなわれるのがふつうであるが、これに言語表現が呼応することによって両者の共有の場が眼に見えるかたちで実現される。このような共有の場がさらに高次の次元で達成されるとき、自然のリズムは主体に同化

され、主体は世界と手を結んで一種の共生体を形成し、宗教的なまでの陶醉を味わうことになる。個体と世界は、同調の流れに乗って文字どおり一体となるのである。このような伝統的・基底的な〈抒情〉の場を想定してみる場合、Staiger が抒情的なものの特徴としてとりだしている「主体と客体の合一」<sup>(10)</sup>「距離の消失」<sup>(11)</sup>「抒情的な気分に入る者は……存在の流れに乗って滑ってゆく」<sup>(12)</sup>ことも自明のことになる。なぜなら、抒情的自己の心的リズムは、存在のリズムと同調し、そうすることによって普遍的なものと個的体験の表象が一体化されるのだからである。

(10) Emil Staiger: Grundbegriffe der Poetik 5. Aufl. 1961, S. 62.

(11) ibidum: S. 51.

(12) ibidum: S. 57.

ところで、このような合一の場が普遍的な意識として言語芸術作品に定着されるには、この関係を正確に記述できることばへの信頼が必須となる。詩作活動における「ことば」は、ふつう詩人の個的表現と類的・一般的概念を分有しつつそれらを統合するかたちで表明される。つまり、自己表出的契機と一般的指示的機能とが合致した統一的表現がおこなわれる。そうであればこそ、個的な契機を生かしながらなお読者（第三者）に受容（伝達）される可能性を持つのである。そこでは、「ことば」の表出＝言語表現が個的普遍的判断と照応し、作品を介した詩人—読者の呼応関係を媒介しているとみなすことができる。この場合、前述のとおりリズムの定着が一斑の要諦とされる以上、「ことば」は常に文法的整序の体をなしてあらわれるとは限らない。<sup>(13)</sup> 抒情の場においては、文法的な正しさや慣習への強制よりも「ことばを配列させる音楽的な磁場」<sup>(14)</sup>の方がより強力に作用することによって、いわゆる文法破壊や破格語法が登場するものもけっして珍しいことではないとされる。こうした文法破壊は、ひょっとすると作品受容に際して読者にある種の歪みと理解の困難をもたらすと思われるかも知れない。ところが伝統的な〈抒情〉の場においては、作者—作品—読者の三位一体がリズム（個的＝普遍的な存在の流れ）を介して共有されているため、いわば呪術的交通が成立してしまうのである。この共

有・共生的な場——これをわれわれは、端的に〈抒情〉の場と称してよい——は、多く祈りの形で実現されることがある。宗教的な秘儀のかたちを想起するまでもなく、もっと現実的な回想 *Erinnerung* や夢想的状態を考えてみても、そこでは対象的実在と作者主体との即自・対自的な統一が一再ならず成立することが確かめられよう。<sup>(15)</sup>

(13) Herbert Lehnert は、抒情詩の受容に際しては単なる文法的理解を超えた緊張を強いられるがゆえに、「抒情的な詩作品は、(読者に)一層大きな積極性を要求する」(*Struktur und Magie*. Baden-Baden 1966, S. 122.) と言っている。

(14) Emil Staiger: *Grundbegriffe der Poetik* 2. Aufl. Zürich 1951, S. 19.

(15) 記憶の中で想起される「自己」や夢の中にあらわれる「自己」は、もとより、想起したり夢を見ている即自的自己とは別箇の「自己」であり、表象的・想像的自己とでも呼ばるべき「自己」である。しかしながら、これら両様の「自己」は事実上記憶や夢という場で統合され、一体化した自己として表象される。言いかえれば即自的自己は、表象的・想像的自己に仮託して過去の事象や表象的な対象と関係しているわけであって、この関係を成立せしめている場が記憶なり夢の状態であると言えよう。

回想や夢においては、過去の時間が内面化され、即自的自己(私)とは一応区別された表象的・想像的自己が連続した内的時間と一体化し、過去の感動を現在に浮かび上らせるという機制が働らくと見做すことができる。このような機制は、抒情的自己 *lyrisches Ich* が対象世界の表象と一体化して相互の情調的な結合を達成する〈抒情〉の場においても作用しており、読者が作品に感動するのは〈書く主体〉＝抒情的自己と対象との関係に何らかの共有の場をたしかめることにおいてであろう。<sup>(16)</sup> このように見てくれば〈書く主体〉＝抒情的自己は伝統的な含意においては送り手と受け手との合体の上に成り立っていると見ることができる。それは、とりもなおさず「神にのぞまれた生のフォーラム、真正の啓示の唯一の場所」<sup>(17)</sup> として現前する。

(16) この場合、受容(理解)の質はもちろんいくつかに分かれうる。読者の感動もそれに応じて様相を異にする。作品に描かれる世界自体に感情移入して素朴に感動することがあるかも知れないし、詩人と、対象との関係表(出の仕方)に共

鳴を覚えるのであるかも知れない。伝統的な場にあつては、受容（伝達）は共有の絶対観念の暗黙の了解を前提しておこなわれた。詩人の側からすれば、共同の場（普遍）をひたすら追究することによって結果的には受け手との交通を求めることができた。受け手が作品のリズムに溶け込み、それをとおして存在のリズムを感得するような共有の場を獲得することによって作品理解は、単なる文法的了解を超えた可能性の領域を拓いたのである。ここに〈抒情〉というものの神秘的 *magisch* な性格が浮かび上ると言ってもよい。いずれにしても、この場合の受容（伝達）には、作品世界と何らかの共有の場を持つことを前提とする。そうした共有の場が持てないならば、その作品は受容（理解）されずに了るほかはないであろう。

- (17) Wolfgang Kayser : Entstehung und Krise des modernen Romans.  
Stuttgart 1954. S. 19.

## （二）

前項をつうじてわれわれは、理想型 *Idealtypus* としての「抒情詩」をとりだして来た。それは、個的な事象をとおして各人の心奥に潜在する普遍的な情調を発見し、両者の呼応関係をそのまま言語に定着させえた作品ということであった。その場合、受容（伝達）は伝統的・初原的な場——宗教的祭儀や歌謡——を想定してみれば分るように、たとえ暗黙の内にではあれ共有・共同の絶対観念の了解を前提にし、それに呼びかけ呼びかえされるという構造の中に成立する。共有の場を形成することばと音楽が、同型的な社会通念の汎通をバックに詩人—作品—読者の三位一体を支え、神的な合一の可能性を保証するのである。このような協存体の成立に、われわれは、〈神〉と神の側に帰属する〈ことば〉への信頼を読みとることができよう。なぜなら、そこには整序されたリズムに共感することで成り立つ相互了解の象徴として、送り手と受け手を包み込む調和世界（神の観念）が投影されていると看做せるからである。このように調和した相互了解を伝統的な抒情詩成立の必要条件と看する場合、「現代詩」は、ではどのような特徴を持っているであろうか。この問いに答えて、それは解り難さである、とひとは言う。<sup>(1)</sup> じじつ、われわれはこの解り難さを招来している諸特徴をいくつか数えあげることができる。Herbert Lehnert は、「現



代的」modern という言葉で表象されるのは、「その中で使われる諸シンボルが自立して独自の価値を獲得し、……作者と読者の共通世界の表現としてはもはや理解されない」<sup>(2)</sup> ような詩作品であると言う。

- (1) 「われわれが率直であろうとすれば——また率直でなければならないのだが——われわれは、抒情詩の解り難さがもはや挑発として作用するのではなくて、むしろ習慣になってしまっている事実を眼をつぶることは許されまい。』

(Herbert Lehnert; Struktur und Sprachmagie. Baden-Baden 1966, S. 9.)

- (2) ibidum: S. 9. 「抒情的自己とは話し手と聴き手との一体化のことである」(ibidum: S. 10.) という Lehnert の言を承けて言えば、それはすでに抒情的自己じたいの存立が危うくなっていること、抒情的自己=対象的实在の各々が相互に確固たる存在として表象されえなくなっていることの証左と見ることができる。

ここで言われている「作者と読者の共通世界」の不可能を、われわれは端的に「神」の崩壊と捉えることが許されよう。と言うのも、共同世界の成立が前提されるところでは、詩人は直接読者に語りかけることをしなくとも、共同観念（神）に Du! と呼びかけることによって読者との場を共有し、彼との交通を果たしていたのだからである。それゆえ「神」の崩壊とは、こうした共有の場（共同体）じたいの動揺と表裏一体をなしていたと考えることができる。共同体の崩壊は、社会的な次元では階級分化と〈社会〉 Gesellschaft への転化というように位置づけることもできようが、送り手受け手の対応が即自的には仮象にしかすぎないとする見方は、同時に対象的实在の認識に対する反省とも相即していたと見ることができる。

個的（＝普遍的）認識が可能とされる背景には、対象的实在との関係において共通の認識ないし把え方の一致が成立している必要があるだろう。ところが、すでに前世紀の中葉を過ぎる頃から、対象把握の仕方に大きな変革の胎動があらわれていた。たとえば、印象派の画家たちを例にとっても、自然や風景は、あくまで光を介して眺められ、そのようにしてあらわれる対象世界は、作者の角度や場所、日時や位置によって色彩の違い、陰影の相違をともなして現前した。そこでは未だ対象じたいに重きを置いた描写

がなされていたにしても、対象世界はあくまで画く主体との相互の関係のなかでしか表象されえないという、いわば相対性の認識はなされており、のちの象徴主義（や、ひいては表現主義）への基礎は固められつつあったことが了解される。分り易いところと言えば、写真のごとき写実画を見てもなるほどこれがリンゴだ、樹木だと言える一方、さまざまにデフォルメされた寺院の絵に対しても、こんな寺院はありえないではないかと一概に否定することもできないという多様性が生じるに至ったのだ。もっとも、いかにデフォルメされているにしても、それが寺院だと納得されるためには相応の限度があることは確かである。しかしながら、それもその時代時代の共同了解の推移（変換）と相即することであって、少なくとも「絶対」認識を金科玉条とするがごとき機械論的な世界観への疑惑は醸成されていたと言える。この絶対的な対象把握の不可能性や決定論的な因果法則に対する懐疑は、後に自然科学の分野から相対生理論の確立と不確定性原理の提示という形でダメ押しされることになるが、それとは別に絶対的な共通了解に対する疑問は、暗黙の内にも徐々に拡大浸透されつつあったと考えることができよう。こうした対象的実在に対する相対性の確認が、詩（文学）の領域で自己および実在という定点の喪失として受けとめられたところから、さまざまな表現の実験が生みだされるに至るのであり、対象の独自の〈実在〉がそもそも疑わしいとされるところから、作品は〈模写〉から〈表現〉ないし〈構成〉へと転回する、そして、この実験が「現代」詩の特徴のひとつになるのである。<sup>(3)</sup>

- (3) 〈実験〉の内容をどう規定するかに応じて「現代」の起点をどこにおくかさらにどんな評価判定を下すかが分れてくる。最も妥当な見解を最初に打ちだしたのが後に述べるフーゴー・フリードリッヒであるが、Lehnert は、その源泉を探ればさらに遡れるとして、次のように書いている。「ひとが好んで現代抒情詩の発端に据えたがる象徴主義者たちの唯美主義は、ドイツ文学史の古典—ロマン主義の時代にすでにできあがっており、しかもカントやシラー、シュレーゲル兄弟やノヴァリスによって理論的にも定式化されていた。」

(H. Lehnert: Struktur und Sprachmagie. Baden-Baden 1966, S. 126.)

Hugo Friedrich は、ボードレールに始まるフランス象徴詩に現代詩の

起点を求めた著書<sup>(4)</sup>の中で、脱現実化、抽象性、ことばのアラベスク、感覚的な非現実性、意識的な不分明さ（Dunkelheit）、事象的なものの否認、植物的な自然からのしゃ断、（思考よりも）暗示的表現の優位、言語魔術（Sprachmagie）等を現代詩の特徴として挙げ、Benno von Wieseは、破壊性、虚無的な攻撃性、内面風景を映す自動記述、象徴語の記号化、フォルムの遊び、表現手段としてのメルヒェンへの転位、仮象の暴露などを数えている。<sup>(5)</sup> これらほぼおしなべて抽象表現とことばの自立という現代詩の特徴は、旧来の統一的表現への反措定という形であらわれている。その背景のひとつに、相互了解の媒介項とも言うべき旧来の共通観念が不分明になったこと、「旧来の宗教的、倫理的あるいは世界観的な規範のことごとくが、拘束的な普通妥当性を喪失してしまった」<sup>(6)</sup> ことが考えられる。普通妥当性（絶対観念）に媒介された〈書く〉主体と対象的實在ならびに読者との対応は、すでに積極的な意味では成立しなくなっており、「主体性は、自己じじんへの反射として表出されるのではなくて、「形式」を作り上げることの中に唯一の表現を見出す。形式化と主体的表現とが一体となるのである。」<sup>(7)</sup> このように主体が単に形式化に関与するだけとなり、対象的實在が詩人の「自己」との連関を放れてひとり歩きし始めるようになると、当然のこととして〈表現〉は抽象化され、ことばの自立が必然化されることになる。

(4) Hugo Friedrich: Die Struktur der modernen Lyrik. Von Baudelaire bis zur Gegenwart. Hamburg 1957.

(5) Benno von Wiese: Die deutsche Lyrik der Gegenwart, in: Deutsche Literatur in unserer Zeit. Göttingen 1959.

(6) Wilhelm Emrich: Die Erzählkunst des 20. Jahrhunderts und ihr geschichtlicher Sinn, in: ibidem.

(7) Jürgen Ziegler: Form und Subjektivität. Zur Gedichtstruktur im frühen Expressionismus. Bonn 1972, S. 213.

ことばは、その本性上指示（伝達的）機能と話者の自己表出的要素とを併せ持っているが、伝達（媒介）されるべき絶対価値への信頼が失なわれ、表象的自己と対象との一致を普遍性を媒介としてことばに映しえなく

なっているところから、ことばは当然、指示的機能を稀薄にしたまま前面に迫り出して来ざるを得ない。この場合、言語表現を荷うのは対象世界に対応する確固たる〈主体〉などではなくて、もっといびつに膨張したり下意識に沈潜した中性的な〈自己〉というものであり、それと裏表の関係で対象世界の中性化が進行する。前者は、詩人のさまざまな模索と試行を映しながら抽象化の表現をとり、後者からは、ことばを不協和なものの連結体として構成する生き方をはじめとして、自立したことばの世界の拡大という現象が生じてくるのである。<sup>(8)</sup>

- (8) この意味で Jürgen Ziegler の次の言葉は、正しく一面を言い当てていると云ってよい。「メトーデは、所与の現実的な諸関係を顧慮することなしに世界をトータルに統轄したいとする極端に主観的な主張（要求）によって荷われている。」（Jürgen Ziegler: ibidum. S. 215.）

ところで Silvio Vietta は、ことばの自律化の傾向はすでにロマン主義時代において、新たな美学を生みだすきっかけを作っていたとして次のように書いている。「主観化を徹底的に押しすすめることによって、主体としての、〈世界それじたい〉としてのことばを発見してゆく新しい美学が、絶対的な根拠としての〈私〉へ後退することや哲学の思考表現からどのようにして生まれてくるか、このことをわれわれはノヴァリスの断片から学ぶことができる。」<sup>(9)</sup> 「神が語るのでも、「私」や自然が語るのでもなく、ことばじしんが語るのである。このような形の言語意識は、すでにノヴァリスの断片にあらわれており、二十世紀の詩的実践においてはじめて現実化されたのである……」云々。<sup>(10)</sup>

われわれは、「ロマン主義の言語理論が、言葉を事象との関係から解き放つ」<sup>(11)</sup> ものであり、そこでは「まさに法則に合わないもの、〈偶然〉そして〈奇蹟〉が詩の法則とされている」<sup>(12)</sup> ことを想起しておく必要がある。このような生き方は、ことばが対象物の模写ないし指示機能を放棄するばかりではなく、<sup>(13)</sup> 「ことばの表出が〈私〉から遠ざかり、〈自由に〉なる」<sup>(14)</sup> ことによって、いわば意識的に対象世界とその論理整合性からの独立（夢想世界の優位）が求められていることを表わしている。そ

して、先に述べたようにこうした夢想世界が、表象的自己と対象世界との合体を保証するというかたちではなく、むしろ絶対的な拠りどころを失くしたところから出発し、分裂を統一にもたらそうとする意識的な実験として喚びよせられてゆくとき、これらと現代詩との類縁性が際立ってくると言えよう。思考内容の不分明な反文法的表現の乱舞<sup>(15)</sup>や機械的な単語の羅列 *Reihungsstil*<sup>(16)</sup> といった手法も、その背景には、詩人—世界、世界—ことば、ことば—詩人の三者が、それぞれ幸福な一体を形成しえないという事情がかくされているのである。

(9) Silvio Vietta: *Sprache und Sprachreflexion in der modernen Lyrik*. 1970, S. 12.

(10) *ibidum*. S. 13.

(11) *ibidum*: S. 37.

(12) *ibidum*: S. 28.

(13) 「詩的言語は、もはや指示することも模写することもなく、現実を描写することとせず、自立するのである。」(*ibidum*: S. 38.)

(14) *ibidum*: S. 197.

(15) Silvio Vietta は、「ハイゼンビュッテルに至って初めて言語表出から〈私〉が完全に消えてしまう。ここではっきりしているのは、ことばが語りの主体であると云うことである。」(*ibidum*. S. 199.) と書き、そこでは表現が「視覚的ならびに聴覚的な基礎感覚に還元されてしまっている」(*ibidum*. S. 200.) と云っている。当の Helmut Heißenbüttel は、「ことばの変化と現実の変革とは対応する。この対応の中で、ことばに規定されたあたらしい認識が形づくられるのだ。心理的ないし社会的な諸関係を別の表現で言いかえる者が、すべてを変革するのである。」(H. Heißenbüttel: *Was ist das Konkrete an einem Gedicht?*. Itzehoe-Münsterdorf 1969, S. 117.) と公言し、自ら詩作の理論的支えを模索している。一方、視覚効果の実験に関しては、Wolfgang Kayser がその著 „*Geschichte des deutschen Verses*. Bern 1960.” の中ですでに Arno Holz に始まり Stramm では頂点に達する (S. 141.) としているし、Stefan George の朗読法については次のように報告している。「彼は詩節を、意味の必要に応じてアクセントを付けることを一切せず、重々しい抑揚の基準を厳格に守って、単調に朗読した。」(S. 143.) このような事実は、のちに見る現代詩のリズム構成の考察に示唆を与えよう。

(16) *Reihungsstil* は、Ziegler によれば「技術的な再生産の徴標をも反映する」が、その背景には自立した韻律 *Metrum* の機能が関与しているとして、ゲオ

ルク・ハイムを例に次のように書いている。「ハイムにとって韻律は見るための手段装置にも比較さるべき手段である。韻は、内容とは無縁にたえず詩行の中に再生産されてゆくのである。」（J. Ziegler: Form und Subjektivität. Bonn 1972, S. 220.）このような Metrum と表裏一体のものとして、われわれは〈自己〉＝〈私〉Ich の後退と機械化の現象を想定してみることは容易であろう。新たな世界創出のために手段を絶対化するところでは、詩人と世界の関係の一回性は失われ、すべてが代替可能の組み合わせになってしまう。「そこでは、事物が一回性や代替不可能性を失なうのとまったく同様に、認識主体が個（別性）を喪失する。否それどころかひとつふたつと算定できるものになってしまうのである。」（ibidum: S. 225.）

### （三）

ところで対象世界を極力排除しつつ、記号化・抽象化の度合いを高めてゆくにつれて、詩作品は、描かれたもの（内容）からは容易に理解されなくなる。問題はむしろ、内的・外的を問わず作品の形式力 Formkraft へと移行してしまうからである。W. Emrich は、現代における長編小説（ロマン）の不可能性に言及し、「ロマンとは、人格、根本理念、明白なストーリー、伏線等々の堅固で普遍的な現実のカテゴリーによって形成される物語風の作品のことだと定義するならば、今日、第一級のロマンは存在することができない」<sup>(1)</sup> と述べているが、このような状況はいっそう強力に詩作品に対して働きかけていると見られよう。

Hartwig Schultz は、こうした点にリズムの面から検討を加え、情調を旨としたクラシカルな抒情詩と対比して、考えることを読者に強いるところに現代抒情詩の特徴を見ようとする。彼によれば、「個的なものの普遍への組み込み、主体の世界全体との結びつき」は、「抒情詩においては情調として感受される」<sup>(2)</sup> として、次のように述べている。

「流れるようなリズムが、このような情調、主体と客体との抒情的な合一の情調を読者に伝えるのであって、読者は、抒情的自己と自己合一を果すのである。」<sup>(3)</sup> われわれは、このようなリズムが——上述の議論から——古典的なものであり、調和した受容（伝達）を前提としたものであることを了解できよう。詩人と読者が共有の場を分け有つとき、読者は作品

世界に感情移入し共同の場を形成することによって酔うことができる。流れるような詩のリズムが存在のリズムと調和して永続的・普遍的な同調性を保証するからである。そこでは受容（伝達）はストレートであると言える。

いっぽう思考は、対象世界と同化し、静かな流れのリズムに乗るところからは生じない。むしろ流れを押しとどめ、破れ目を作ることによってリズムがとぎれ、さらに陶醉が斥けられ拒否されるところにはじめて思考がめばえると言ってよい。そのような現代の特徴として、H. Schultz は「一シラブルの拍と厳しい詩節分け」<sup>(4)</sup>とを挙げている。それらは、いわば一種の異化効果を発揮して、ブレヒトにおいて顕著なように、「情調をではなく批評と抗議とを媒介する。」<sup>(5)</sup>「一シラブルの拍と間合いとによって、流れるような揺動は押しとどめられたり破られたりするが、ひとつの堅固な構造にかたまってしまうことはない。運動と突然の休止との間の交替こそが、新しいスタイルに顕著な特徴なのである。」<sup>(6)</sup>

(1) Wilhelm Emrich: Die Erzählkunst des 20. Jahrhunderts und ihr geschichtlicher Sinn, in: Deutsche Literatur in unserer Zeit. Göttingen 1966, S. 64.

(2) Hartwig Schultz: Vom Rhythmus der modernen Lyrik. München 1970, S. 138.

(3) ibidum: S. 138—139.

(4) ibidum: S. 143.

(5) ibidum: S. 140.

(6) ibidum: S. 140. 彼は、さらに次のようにも書いている。「イロニーシユな省察（トーマス・マン）やエッセイを挿入すること（ブロッホ）によって語りを中断するやり方は、小説にみられる平行現象である。」（S. 142.）

単一なリズム、整序された韻律の成立が不可能な背景には、詩人と状況との剥離現象が見出される。Hans Mayer が現代詩の三要素として挙げている沈黙の詩、詩的に粉飾された日常語のおしゃべり、旧来の作品を下敷きにした詩作品の登場も、この現象と無縁ではない。<sup>(7)</sup> 詩人は、「世界」に直面して分裂に焦立ち、両者の亀裂を感受しながら抒情詩を書くことの難しさを噛みしめているのである。それは同時に、「歌うこと」の不可能

性の徴表でもあると言える。

同じ意味で「恋愛詩は、さまざまな困難に直面している」として、その原因に「現代のマス社会における人格の消滅」を挙げ、同一化を果すべき対象が公衆の中にかき消えてしまっていて容易には見出せない現状を指摘する Karl Krolow の論考は、それが実作者の言であるだけにいっそう注目すべきものを含んでいる。<sup>(8)</sup> 恋愛詩においてもっとも必要欠くべからざる——それがたとえ仮構されたものであろうとも——愛する者、呼びかけの相手が全き人格としては発見しがたいという状況は、抒情詩人にとってこの上もなく不幸な状態だと言わなければならないだろう。一方で単に性 (Sexus) に局限され歪少化される世界を、他方では安易に「歌う」ことだけを事とする流行歌の類を見せつけられる現状は、この不幸な貧寒さをそのまま体現しているにすぎないわけである。

(7) Hans Mayer: Sprechen und Verstummen der Dichter, in: Das Geschehen und das Schweigen. Frankfurt am Main 1969, S. 32.

(8) Karl Krolow: Aspekte zeitgenössischer deutscher Lyrik. München 1963, S. 52.

ところがこのような状況は、実は今にはじまったわけではない。Wolfgang Kayser の指摘によれば、1867 年の Reclams Universal-Bibliothek の発刊を起点に、Inselbücherei 等の Taschenbuch の増加現象がみとめられ、次第に Buchgemeinschaft や Lesegemeinschaft をとおして書籍が直接家庭へ配送されるケースが多くなっていると言う。読者は、書店で作品と出会い手にとって吟味したうえ購入するのではなく、間接的なカタログによる喧伝を手掛りにあれこれ買い漁るにすぎなくなっている。作品と読者との出会いの一回性といったものはなく、気に副わなければいつでも代替可能な消耗品との出会いがあるだけである。こうした現象の背景には、もとより読者の関心と価値評価の基軸自体のいっそうの多様化を認識しなければなるまい。それは、読者が作品を媒介として世界の認識に関与しようとする生き方をではなくて、作品をオブジェ化し、それをあくまでもものとしてしか扱わない傾向を示唆している。この



ような読者に対しては、醒めた思考力を要求する作品も、単なるものでしかなく、作者の意図も正確に受容（伝達）されることがない。こうして現代詩は受容（伝達）と肉離れを起こし、ますますスラング化してゆくことになる。書く側の難しさと読者の受容の仕方とがいわば相乗しあって、共有の場をますます不可能にしつつあるわけである。共有の場のないところでは、抒情詩がもつともきびしい困難を強いられることになるのは、ここで繰り返すまでもないであろう。

そして、このような現代詩の困難さを外部から助長している一因として、出版業者が明確なプログラムを持ってないでいる現状を挙げなければならない。読者層の多様化に伴って、そもそも読者の関心がどこにあり、どんな作品が待望されているかが把握しがたくなっているため、中小資本の出版社はほとんど冒険ができないでいる。まれに大当りをとる出版物が出れば、その垂流ばかりがあらわれ、いきおい画一化するのが一般である。こうした画一化は、結局、仮空の幻想（恣意的な共同観念）を作り上げ、これを商品として流通させるに資するだけである。だとすれば、これが一時的な流行に了らない方が不思議であろう。

こうして、受け手の側に積極的な参加を要請するような作品は、当然の成り行きとして読者を扱ひつつ陰語的性格をつよめてゆかざるを得ないし、その一方では〈形式〉にだけ依拠した商品が濫乱するという現象が生じるのである。もっとも、〈実験〉を主眼とした諸作品も、ことばの表現領域の拡大に資する役割を果たす以上、積極的な意義を認め、その功績は多としなければならない。<sup>(9)</sup> けれども、既成の価値、「ブルジョア的な現実性への反抗」<sup>(10)</sup> と見える実験が、その実、単なる商品になりおわるとき、それは、「同時に資本主義という現実からの逃避」<sup>(11)</sup> だとする批判もあながち的外れではないことになる。Konrad Farnet は、マルクス主義の立場から、「この社会の問題性が如実に感じられれば感じられるほど、純粹の客体あるいは単なる主観への逃避の傾向はますます強くなる」<sup>(12)</sup> として鋭い警告を発している。「それは、——と彼は言う——歴史を無視した非現実の世界、プラトンの絶対的なイデーの世界のように変化するこ

とのない世界への逃避である。それは、ヤスパースの言をかりて言えば  
《つまるところ根拠も原則もなく、底知れぬ空間に思考》が超越してたゆ  
たっているような地点への逃避に他ならない。」<sup>(13)</sup>

- (9) たとえば Silvio Vietta は次のように言っている。「ひょっとすると、積極的な意義は、この予見の不可能にこそあるのかも知れない。現代の抒情詩は、予見不可能なものに対する試練として、あるいはすでに意識されているものを超えていこうとする言語の道程として読まれるべきなのかも知れない。」（Silvio Vietta: Sprache und Sprachreflexion in der modrnen Lyrik. 1970, S. 201.）

また Ludwig Büttner も「抒情詩は新らしい内容と表現法に対する勇氣と自由を持って、もっともっと発展することができなくてはならないし、またそれが許されなくてはならない。このような能力と可能性が与えられなければ、抒情詩は減びてしまうだろう。」なぜなら、「実験や語の組合わせ、それにモンタージュ手法が1945年以降のドイツ抒情詩を豊かにしたことは疑う余地がなく、これまでごくまれにしかあらわれることのなかった表情の拡大に寄与したのだから。」と書いている。（L. Büttner: Von Benn zu Enzensberger. Nürnberg 1972, S. 211.）

- (10) Konrad Farner: Der Aufstand der Abstrakt-Konkreten. Berlin 1970, S. 21.
- (11) ibidum: S. 21.
- (12) ibidum: S. 142.
- (13) ibidum: S. 127. 彼の批判は、このような傾向の背景にシェリングの純粹自我哲学再評価の気運と一脈相通ずるものを見、シェリングをこうした動向の先駆者とする考え方と相即している。彼は書いている、「シェリングこそは、こうした非合理的な方向性の出発点に立っていた人物であり、その『初源の神秘』によってあたらしい『神秘哲学』を領導したのだ。彼は、『純粹自我』を対象世界と関係を結んでいる經驗的自己からはっきりと切り離し、完全な『抽象的自己』として絶対の自由のなかへと投入し、無対象の空間へと立てたのだ、そしてこのような純粹自我をもってシェリングは、極端に主観的な觀念論——それはフィヒテをはるかに抜いている——に途を拓いたのである。（ibidum: S. 143.）

Konrad Farner は、主として現代詩（芸術）の存在様態に照明を当てながら、その商品的性格のギマン性を暴露・嘲笑しているのである。「資本主義時代の芸術の商品的特徴がこれまで一度としてかくもあからさまにな

ったためしはない、こんど初めて精神の物象化がかくも破廉恥におこなわれたのだ…何というグロテスク、何という悲喜劇なのだろう。』（ibidum: S. 153.）こうして、マルクス主義文学者の課題は、彼によれば、「抽象的・具象的芸術からその魔法と神秘性、空想性と無秩序を取りのぞくこと」<sup>(14)</sup>であるとされる。

われわれは、以上実験的な現代詩の賭けがどのような必然性の下に産みだされ、ついには如何なる様態を強いられるに至っているかを一瞥した。積極的なかたちで共有の場をもつ伝統的な〈抒情〉は、もはや壊滅状態にあると言って大過ない。Farner の言うように、〈実験〉の神秘性、空想性は、すでに有効性を保証されがたい。そうかと言って、それを暴露することも、ただそれだけでは積極的に新しい抒情の場を拓くことをそっくり意味するわけではない。まして、「文学と政治は対になっている。作家にとって本質的な課題は党の理論を芸術的な手段によって目に見えるようにすることである」<sup>(15)</sup> などという東独の公式見解では、作品が世界観を超えるどころか当座の方向打開にどれほど寄与するかも疑わしい。このことは、単に先祖返りを果たすだけでは不可能なほど、解決されるべき問題が深刻だと言うことである。なぜなら、ことばは、たとえ実験の中で費消され、その大部分が忘れ去られてしまっても、それが社会の関係を何ほどかは反映してしまうものである以上、逆に社会意識の一角に喰込む可能性を潜めている。これほど現代詩が多様化し、さまざまな試行を敢行してきているからには、作品は、何らかのかたちで社会にも爪跡を残してきていると言えるからである。なお混乱があるとすれば、それは、新しい言語を未だ世界の認識にまで創造的に生かせないこと、さらにはそれが、広汎な層に受容（伝達）されず共通の認識を形成するに至っていないからである。その意味で現代詩は、今なお模索の域をいくばくも出てはいないのである。それゆえわれわれは、改めて対象世界との関係をつきつめ、共有共同の場がどのように確立されるのかを検討しなければならなくなっている。そのような場が、皮相的なものでなく創造性に裏打ちされたかたちでとりだせるにはどうするのか。現代の混乱は、こうした問いの結論がいまだに

出ていないことの証左に他ならない。上来の議論から、ここでわれわれが確言できることは、伝統的な〈抒情〉の場はすでに維持されがたいこと、とは言え、何らかのかたちで普遍性に裏打ちされた世界認識の探究が不可欠であること、おそらくはここまでである。このような判断から、あらためて注目されなければならないのは、商業主義（ジャーナリズム）からのあたらかぎりの独立、散文化の必然性、飽くなき認識への志向を体現した文学者たちの仕事であろう。わたしは、このような言い方で現代における典型的な文学者像のひとつとして Franz Kafka を想い浮かべてしまうのであるが、これについてはまた稿を改めなければならない。

(14) Konrad Farnert: ibidem. S. 165.

(15) In: Ludwig Büttner: Von Benn zu Enzensberger. Nürnberg 1971, S. 194.